

Beethoven

Piano Sonatas, Vol. 3

Beethoven

贝多芬

钢琴奏鸣曲集

第三卷

Hauschild

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

贝多芬《钢琴奏鸣曲集》.第3卷/ (德)贝多芬
(Beethoven, L.V.) 作曲. —上海: 上海教育出版社,
2007.8

(维也纳原始版本乐谱)

ISBN 978-7-5444-1293-3

I.贝... II.贝... III.钢琴—奏鸣曲—德国—选集
IV.J657.415

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083667号

L. van Beethoven

Sonaten für Klavier, Band 3

© 2001 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G.,Wien

贝多芬《钢琴奏鸣曲集》(第三卷)

责任编辑:王琳

贝多芬《钢琴奏鸣曲集》(第三卷)

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 13.25

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5444-1293-3/J·0052 定价:46.00元

序

2005年8月,上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司,引进出版了二十四册奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱,对推动中国音乐界学习、研究原始版本,尤其对钢琴教育的规范化,是一件大好事。钢琴教育——无论是业余的还是专业的进步,首先依赖于采用好的乐谱版本,这是理解、表现音乐作品的原始出发点。一个充满谬误的乐谱版本只能将学生和教师引入歧途;而一个忠实于作曲家原意的原始版本,则是学习和研究音乐作品、接近作曲家心灵的最可靠依据。

朔特 & 环球版的维也纳原始版本乐谱,是集中了欧美音乐学家对大量音乐作品所做的精细入微、追根溯源、认真负责、呕心沥血的研究工作的结晶。采用这一版本,实际上是在使用世界音乐学界的最新研究成果。

在上海教育出版社引进的第一批维也纳原始版本钢琴乐谱中,集中了六位作曲家的经典钢琴音乐作品:J.S.巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》、《托卡塔》、《六首帕蒂塔》、《创意曲》、《小前奏曲与赋格》、《意大利协奏曲》,以及被称为“音乐圣经中的《旧约》”的《平均律钢琴曲集》(两卷),海顿的《钢琴奏鸣曲全集》,莫扎特的《钢琴奏鸣曲集》,舒伯特的《即兴曲·音乐瞬间》,门德尔松的《无词歌》及肖邦的《练习曲》(Op.25, Op.10)、《叙事曲》、《谐谑曲》等。以上钢琴乐谱已经是个伟大的音乐宝库!

这次出版的第二批维也纳原始版本钢琴乐谱与第一批有所不同。一方面,包括了更多钢琴艺术史上的经典作品;另一方面,又增添了音乐大师们专为初学者和少年儿童使用的曲集,因而更具实用性。

巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》(BWV903)是巴赫创作的一首悲天悯人、充满激情、震撼心灵、境界深远的巨作,属于巴洛克时期键盘作品的最高典范之一。《法国前奏曲》(BWV831, 831a)别具一格,是巴赫作品中精神自由、挥洒自如的篇章。

贝多芬的钢琴作品是这次出版的重头戏。出版的乐谱中不但包括了三十二首被称为“音乐圣经中的《新约》”的《钢琴奏鸣曲集》(三卷),而且包括《钢琴变奏曲集》(两卷)、《钢琴四手联弹作品全集》(两卷)、《钢琴作品精选》。贝多芬是维也纳古典主义音乐的巨人,他的钢琴音乐不仅在他本人音乐创作中与交响乐、室内乐一样,占有重要的地位,而且至今仍被广泛地演奏。但是,贝多芬的钢琴作品在版本上最为混乱,歧义最多,谬误也最多。在速度、力度、分句、踏瓣标记等重要细节上,都有大量不符作曲家原意的曲解存在。维也纳原始版本的一大功绩,就是使读者接触到一个真实、准确的“贝多芬”。这次出版的乐谱,基本上涵盖了贝多芬的主要钢琴作品(尚有一些不在其内),对我国钢琴演奏与教学均有重大意义。

这一批乐谱中还包括了莫扎特的《钢琴变奏曲集》(两卷),他的变奏曲和贝多芬的变奏曲都是学琴学生的必弹曲目。

勃拉姆斯的音乐深刻动人,在我国演奏还不够普遍。这批出版的乐谱中,有勃拉姆斯的《两首狂想曲》(Op.79)、《匈牙利舞曲》、《叙事曲》(Op.10)、《幻想曲》(Op.116)。这些作品均属普及一类的曲目。作曲家还有更多的钢琴作品等待着人们去熟知,我们期待着能在第三批引进乐谱中见到它们。

肖邦的钢琴作品在钢琴艺术发展史上独树一帜，没有一个学琴、弹琴、表演钢琴的人会没有弹过他的作品。除了第一批出版的四册钢琴乐谱外，这次又出版了三册肖邦最重要的作品。《二十四首前奏曲》(Op.28)是一部结构紧密、内容丰富、变化多端的杰作。它既可以作为一首巨作整体演奏，又可以将每首乐曲单独演奏。《夜曲》是肖邦最精美的作品。每首夜曲都是扣人心弦的经典之作，同时也是每个钢琴学生或演奏家的必弹曲目。《玛祖卡》是肖邦最具波兰民族精神的作品，在节奏、和声、调式、音响诸方面均体现出作曲家最伟大的创造。这三册肖邦作品原始版本的出版，同样可以纠正某些版本中存在的许多谬误。

德彪西的《前奏曲》是标志着作曲家印象派风格成熟的第一部作品，它以独特的色调开拓了钢琴前所未有的音响世界。

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

柴科夫斯基的《儿童曲集》(Op.39)虽篇幅短小、技术简易，却内容丰富、性格鲜明，可以引起儿童的丰富联想，因而受到学生们的喜爱。如关于“洋娃娃”的系列作品，各种民间风情舞曲，都十分贴近儿童心理，可使儿童在习琴过程中获得更多的音乐享受和习琴乐趣。

布格缪勒也写过大量为儿童所用的音乐，其中《二十五首练习曲》(Op.100)是一本经时间验证的好教材。它技术目的明确，音乐性格突出。每首乐曲都有标题，可以启发学生对音乐的理解和想象。

德彪西的《儿童乐园》(又译为《儿童之角》)在技术上相对难一些，但音乐指向明确，音响新颖，值得大力推广。

维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，如作曲家或亲人的手抄本、历史上的第一版等，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有较高的价值和可信度。

上海音乐学院教授



丙戌年小年夜

VORWORT

Der vorliegende dritte Band der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens enthält die 1809/10 entstandenen Opera 78, 79 und 81a, das Einzelwerk Opus 90 (1814) sowie die fünf späten Klaviersonaten Opus 101 (1814/15), Opus 106 (1817–1819), Opus 109 (1820), Opus 110 (1821) und Opus 111 (1821/22).

In der vierjährigen Pause zwischen Op. 57 und Op. 78 sowie der dreijährigen nach Op. 81a verlagerte Beethoven seine Schaffensintensität vorrangig auf die „großen“ und „öffentlichen“ Gattungen Sinfonie, Konzert und Oper. 1804–1809 entstanden die Sinfonien Nr. 4–6, die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5, das Violinkonzert und die beiden ersten Fassungen der Oper *Leonore*. In die zweite „Klaviersonatenpause“ zwischen Op. 81a und Op. 90 fallen die Siebte und Achte Sinfonie (1811/12) und die nun *Fidelio* genannte dritte Fassung der *Leonore*. Aber auch auf dem Gebiet der Sinfonie ergab sich nach der Achten bis 1822 eine längere Unterbrechung.

Hatte Beethoven 1815 in seinen Konzerten anlässlich des Wiener Kongresses, am Ende der Napoleonischen Ära und der Befreiungskriege, noch höchste Triumphe gefeiert, so folgten für ihn mit dem Beginn der desillusionierenden Restaurationszeit auch persönlich Jahre der Krise und der Zurückgezogenheit. Aufgrund seines Gehörleidens trat er bereits 1814 zum letzten Mal öffentlich als Pianist auf. Und zu Op. 106 bekannte er: *die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben, denn es ist hart, beynabe um des Brodes-willen zu schreiben, u. so weit hab ich es nur gebracht*¹. In dieser schweren Zeit war Erzherzog Rudolph, Beethovens Gönner, Freund und Schüler, ein treuer Wegbegleiter. Ihm widmete der Komponist mehrere seiner späten Werke: die *Lebe wohl*-Sonate Op. 81a (anlässlich Rudolphs kriegsbedingter Abreise 1809), die Sonate Op. 106, deren Kopfmotiv ursprünglich mit *Vivat Rudolphus* textiert war, die Sonate Op. 111 und die *Missa solemnis* Op. 123.

Mit Op. 78 knüpft Beethoven zunächst nochmals an die kammermusikalischen Ursprünge der Klaviersonate an (vgl. hierzu auch das Vorwort zu Band 1) und kehrt zugleich, wie später noch in Op. 90 und Op. 111, zur Zweisätzigkeit zurück. In den Sonaten Op. 79, 81a und 109 findet sich wieder die „standardisierte“ Dreisätzigkeit, während die Opera 101, 106 und 110 die viersätzige Großform ausprägen, mit der Beethoven sein Klaviersonaten-Euvre – quasi im Vorgriff auf die Sinfonie – begonnen hatte. Diese Rückkehr zur Viersätzigkeit dürfte mit neuen sinfonischen Plänen einhergegangen sein. Noch während der Arbeit an Op. 106 skizzierte er 1818/19 erste Entwürfe zur Neunten Sinfonie – die Hauptarbeit an dieser begann freilich erst 1822 nach Fertigstellung der *Missa solemnis* (1819–1821). Abweichend von den Frühwerken werden allerdings in den späten viersätzigen Sonaten – und dann auch in der Neunten Sinfonie – die Mittelsätze (langsamer Satz und Scherzo bzw. dessen Stellvertreter) in ihrer Reihenfolge vertauscht, wie dies bereits in der Sonate Op. 26 der Fall war (vgl. hierzu auch das Vorwort zu Band 2).

Zwei Tendenzen in Beethovens Sonatenschaffen, die sich bereits im Frühwerk abzeichneten, werden nun in den späten Sonaten ins Extrem getrieben: einerseits die Konzentration, andererseits die Expansion der Form.

Formkonzentration zeigen die Kopfsätze der Sonaten Op. 78, 79, 90, 101, 109 und 110. Zum einen sind hier die einzelnen Satzabschnitte äußerst knapp disponiert,

es entfällt zudem in den letzteren vier Werken die Wiederholung der Exposition, in Op. 101 sogar die Reprise – im ersten Satz von Op. 109 schließlich ist die Sonatenhauptsatzform nur mehr rudimentär erkennbar. Gepaart mit dieser Reduktion der Dimensionen ist zum anderen eine extreme Verdichtung der Satzstruktur. Bereits vom Beginn des Kopfsatzes an zeigen diese Werke motivische Arbeit und unablässige Verwandlungen des musikalischen Materials. Darüber hinaus finden sich – am ausgeprägtesten in Op. 110 – kurze Satzeröffnungen, in denen keimzellenartig die wesentlichen Gestaltungselemente des gesamten Werkes angelegt sind. Das gleiche gilt auch für die längere Introdution zu Op. 81a, die dies mit einer ersten Entfaltung des mottoartigen textierten *Lebe wohl*-Motivs verbindet. Doch kennzeichnet motivische Verdichtung nicht nur die knapp disponierten Sätze, Beethoven nutzt sie vielmehr auch zum Aufbau größerer Strukturen bei gleichzeitiger Ökonomie in Bezug auf das motivische Material. Die Sonate Op. 101 bietet ein geradezu demonstratives Beispiel für eine Entwicklung von äußerster Straffung im ersten Satz bis hin zu einem Finale, das bei vergleichbar intensiver Konzentration des Satzgefüges an Ausdehnung alle vorangegangenen Sätze übertrifft.

Sinfonische Formexpansion findet sich schließlich in Op. 111, vor allem aber in der *Grossen Sonate für das Hammer-Klavier* Op. 106. Die pianistisch höchst anspruchsvolle Klavierkunst der letzten Sonaten Beethovens erreicht hier in gewaltig dimensionierten, äußerst komplexen Sätzen von orchestraler Klangfülle ihren Gipfel. An Länge übertrifft das abgründige *Adagio sostenuto* sogar den langsamen Satz der Neunten Sinfonie. Op. 106 beginnt, darin ganz ähnlich Op. 81a, mit einem kurzen, ursprünglich ebenfalls textierten Motto (*Vivat Rudolphus*), dessen vollgriffige Fortissimo-Akkorde an ein Orchestertutti erinnern. Hingegen ist in Op. 111 das eröffnende *Maestoso* (wie in den Sinfonien Nr. 1, 2, 4 und 7) zur ausführlichen langsamen Einleitung ausgearbeitet. Mit den scharf punktierten Rhythmen greift Beethoven hier, wie schon in der *Grave*-Introdution der frühen c-Moll-Sonate Op. 13, auf die Tradition der Französischen Ouvertüre zurück.

Die verstärkte Integration polyphoner Techniken in die motivische Arbeit führt in letzter Konsequenz zur Einbeziehung der Fuge in die Sonate: In Op. 101 enthält der in regulärer Sonatenform angelegte Schlusssatz eine 100-taktige Fuge als Durchführungsteil. In Op. 106 besteht das durch eine *Largo-Allegro*-Introdution eingeleitete *Allegro risoluto*-Finale aus einer dreistimmigen Fuge, die mit ihrem expansiven Thema, einer erstaunlichen Fülle kontrapunktischer „Kunststücke“ und einem Umfang von 385 Takten alle vorgegebenen Maßstäbe sprengt. Ein in D-Dur eingeführtes Gegenthema (*sempre dolce, cantabile*), dessen Tonfolge der Sopranstimme im *Benedictus* der *Missa solemnis* zu den Worten *in nomine Domini* gleicht, lässt die Steigerung zur Doppelfuge erwarten; es vermag sich aber neben dem übermächtigen Hauptthema nicht zu halten, sodass dieses gleichsam auf sich selbst zurückgeworfen bleibt, allmählich zu Unisoni und Fortissimo-Akkorden reduziert wird und die Polyphonie schließlich aufgibt. Man mag hierin eine – aus dem Gegensatz von Polyphonie und Homophonie resultierende – „einkomponierte Tragik“ erkennen: Eine Polyphonie, welche nicht mehr – wie noch bei Bach – sich selbst genügt, kann nur noch in Homophonie einmünden. Ähnliches demonstriert auch

der Kopfsatz von Op. 111 mit seinem „zyklopischen“ Unisono-Hauptmotiv, welches zwar den Habitus eines Fugenthemas besitzt, ohne dass es ihm aber im Bann der Sonatenform gelänge, tatsächlich eine Fuge herauszubilden. Im Gegensatz zu Op. 101 und Op. 106 zeigt die Fuge des mehrgliedrigen Finales der As-Dur-Sonate Op. 110 ein ausgesprochen vokales Gepräge²; auch ihr Thema aber, gebildet aus dem motivischen Konzentrat des Sonatenbeginns, kann am Ende nur als Diskant in homophonem Satz seine „Apotheose“ finden.

Das geschärfte historische Bewusstsein des späten Beethoven zeigt sich in Op. 110 ferner in dem der Fuge vorangehenden *Adagio ma non troppo*: Erstmals seit Op. 31 Nr. 2 begegnet hier wieder ein *Recitativo*. Der inmitten der Fuge wiederholte *Klagende Gesang* (*Arioso dolente*), dessen Thema an die Arie *Es ist vollbracht* aus Bachs Johannes-Passion erinnert, geht wohl auf noch ältere Lamento-Modelle zurück. Vielgliedrigkeit und *attacca*-Übergänge zwischen den einzelnen Sätzen gemahnen an Fantasiesonaten wie Op. 27 Nr. 1, sind in Op. 110 und zuvor schon im ersten Satz der Sonate Op. 109 jedoch besonderes Zeugnis für die souveräne Meisterschaft und schöpferische Freiheit in Beethovens Spätwerk.

Nachdem Beethoven in Op. 79 eine Sonate letztmalig mit einem traditionellen Kehraus-Rondo beschloss und in Op. 90 in einzigartiger Weise einen langsamen Satz mit der finaletypischen Rondoform verband, erreicht er nun in den Variationensätzen von Op. 109 und Op. 111 eine vollendete Synthese von langsamem Satz und Finale. In beiden Werken wird ein eindringliches, schlichtes MelodietHEMA zum in sich ruhenden Sinnträger, zur verinnerlichten Antwort auf alle Dramatik diskursiver Sonatenkunst. In Op. 109 geschieht dies mittels der Technik der „Charaktervariation“ bei wechselnden Vortrags- und Tempobezeichnungen. Das FinaletHEMA von Op. 111 – es ist mit dem der vorgenannten Sonate verwandt – eröffnet eine differenzierte figurative „Erschließung“ seines 9/16-Tripeltaktes mittels progressiv gestaffelter „Minimalisierung“ der rhythmischen Werte bis hin zu sublimierenden Trillerfolgen: Nur einmal hält dieser Prozess an einer Stelle inne, wo höchste Diskant- und tiefste Basstöne ohne verbindende Mittelstimme bis zu den Grenzen des Tonumfangs auseinanderdriften.

Mit Ausnahme von Op. 106 sowie des zweiten und dritten Satzes von Op. 81a sind zu allen Sonaten des vorliegenden Bandes die Autographe Beethovens erhalten. Doch dokumentieren diese, da Beethoven noch während der Drucklegung am Detail weiterzuarbeiten pflegte, nicht immer den endgültigen Zustand der Werke. Aus diesem Grund wurden für die vorliegende Neuausgabe auch alle Abschriften und Frühdrucke mit herangezogen. Ein weiteres Problem besteht darin, dass Beethoven seine Sonaten – mit Ausnahme der bei Steiner & Comp. in Wien erschienenen Opera 90 und 101 – verschiedenen Verlagen anbot und dadurch zuweilen mehrere Ausgaben ein und desselben Werkes vorzubereiten hatte, hierbei jedoch in keinem Fall völlig übereinstimmende Notentexte erreichte. So erschienen zu Op. 78, 79 und 81a neben den Erstdrucken von Breitkopf & Härtel in Leipzig auch Erstausgaben bei Clementi in London und bei Artaria in Wien. Die im September 1819 von Steiner in Wien publizierte Sonate Op. 106 wurde nur wenig später, im Dezember, auch in London gedruckt; dabei wurden nicht nur die vier Sätze – wohl aus kommerziellen Gründen – auf zwei Hefte verteilt (die Sätze 1–3 bildeten das erste, die Fuge samt Introduction das zweite Heft), sondern auch die beiden Mittelsätze umgestellt,

sodass nun der langsame Satz an zweiter, das Scherzo an dritter Position stand.

Die drei letzten Sonaten wurden zunächst vom Verlagshaus Adolph Martin Schlesinger in Berlin und dessen Sohn Moritz in Paris zur Veröffentlichung erworben. Unzufrieden mit deren Drucken, veranlasste Beethoven verbesserte Ausgaben bei Cappi & Diabelli bzw. bei Johann Cappi in Wien sowie wiederum – allerdings nur von Op. 110 und Op. 111 – bei Clementi & Co. in London. In diese Ausgaben gingen nun einerseits neben Korrekturen auch Details aus den Autographen ein, die zuvor übersehen worden waren, andererseits aber enthalten sie auch Lesarten, bei denen es unklar bleibt, ob sie auf Beethoven selbst zurückgehen oder Eingriffe Dritter darstellen. Da die von Beethoven für die Wiener und Londoner Erstausgaben angefertigten Stichvorlagen nicht mehr erhalten sind, lässt sich die Authentizität derartiger Abweichungen heute nicht mehr feststellen. In solchen unentscheidbaren Fällen wurden – hier wie bei den übrigen Sonaten – in der vorliegenden Ausgabe beide Versionen angegeben, die Variante entweder als Fußnote oder in einem ossia-System.

Die wohl spektakulärste Divergenz zwischen den Quellen findet sich in Takt 103 des Finalesatzes von Op. 110. Hier wird in allen erhaltenen Handschriften die im Vortakt begonnene Terzenführung von Ober- und Mittelstimme in der ersten Takthälfte fortgesetzt; in sämtlichen Drucken hingegen springt die Mittelstimme zur punktierten Viertelnote *f* ab, wodurch sich, analog zu Takt 102, eine Quint-Verstärkung der simultanen Bassoktave ergibt – allerdings auf Kosten der Profilierung des enggeführten Themenkopfeinsatzes. Ein bloßes Stecherversehen dürfte hier auszuschließen sein. Wenn die Änderung auf Beethoven zurückgeht, müsste er sie in die verlorengegangene Stichvorlage oder in die ebenfalls verschollenen Korrekturlisten eingetragen haben. Wenn es sich aber um einen Eingriff von fremder Hand handelt, dann scheint es immerhin merkwürdig, dass Beethoven dies selbst bei der Vorbereitung der verbesserten Ausgaben (Wiener und Londoner Erstdruck) nicht bemerkt hätte, was aber auch nicht völlig auszuschließen ist. Da somit kein definitiver Beweis für die Authentizität der Änderung erbracht werden kann, sind in der vorliegenden Ausgabe beide Versionen wiedergegeben, wobei die Variante der Drucke, die noch in Editionen des späteren 19. Jahrhunderts überliefert ist, als ossia-System erscheint.

Zur Sonate Op. 111 dagegen ist immerhin die Stichvorlage des Pariser Erstdrucks erhalten. Es handelt sich dabei um eine von Beethoven selbst korrigierte Kopistenabschrift, die in einigen Textfragen genaueren Aufschluss gibt – so z. B. in Takt 134 des zweiten Satzes, wo die unklare Akzidentiensetzung des Autographs präzisiert wird. Demnach ist bei der vorletzten Note des unteren Systems nicht *fis*, sondern *f* zu lesen: Im Autograph hatte Beethoven nur beim drittletzten Ton (*Fis*) die am Taktanfang fixierte Alteration der Töne *F* und *f* zu *Fis* bzw. *fis* per Auflösungszeichen rückgängig gemacht, nicht jedoch beim nachfolgenden *fis* in der kleinen Oktave. Selbst nach Beethovens Akzidentiengebrauch war die Tonhöhe des *fis* bzw. *f* in der kleinen Oktave nicht mehr eindeutig, sodass der Komponist erst durch Zusatz eines zweiten Auflösers vor *fis* in der Korrekturschicht der Stichvorlage alle Zweifel beseitigte. Die vorliegende Neuausgabe ersetzt daher das in zahlreichen Ausgaben übliche *fis* durch *f*.

Auch in den Sonaten Op. 90 und Op. 109 ergaben sich einige Abweichungen vom traditionell eingeführten Notentext. Sie beruhen in Op. 90 auf neuen Untersu-

chungen zu den Quellen, vor allem zum Autograph³. Dieses diente zwar direkt als Stichvorlage für den Erstdruck, doch konnten selbst vier nachweisbare Korrekturdurchgänge nicht alle Fehler beseitigen bzw. alle nachträglichen Änderungen Beethovens berücksichtigen; das Autograph ist somit als Entscheidungshilfe bei kritischen Stellen unverzichtbar.

Im Kopfsatz etwa hatte Beethoven den mit dem Satzanfang identischen Beginn der Reprise in abgekürzter Form notiert: Ihm genügte eine flüchtige Skizzierung der Oberstimme, darunter ein *come sopra*-Vermerk. Dies veranlasste den Stecher, die Passage nach Takt 1ff. zu stechen; er übersah dabei allerdings eine von Beethoven eigens eingetragene Variante im unteren System von Takt 164. Auch bei den Korrekturen dürfte dieses Versehen nicht mehr aufgefallen sein, da man den Wiederholungsstellen offenbar weniger Aufmerksamkeit schenkte. Anhand des Autographs lässt sich nun die von Beethoven beabsichtigte Änderung wieder herstellen. In Takt 127 hat die Erstausgabe als sechste Note im oberen System *b'*, das Autograph hingegen *e''*. Da Beethoven bereits die zweite Note desselben Taktes korrigierte, ist davon auszugehen, dass er dies bei Bedarf auch bei der sechsten Note getan hätte. Nachdem jedoch weder dies der Fall, noch bei der abweichenden Version der Erstausgabe eine Plattenkorrektur erkennbar ist, muss hier die Lesart des Autographs als die richtige gelten.

An anderen Stellen bestätigt der Text des Autographs die Lesart der Erstausgabe gegenüber späteren Angleichungen und Vereinheitlichungen. So steht in Autograph wie Erstausgabe am Anfang von T. 196 des ersten Satzes nur *b''* in der rechten Hand; erst die 1826 erschienene Haslinger-Ausgabe ergänzt hier analog zu den nachfolgenden Oktavgriffen die Oberoktave *b'''* – eine Zutat, die aufgrund der übereinstimmenden Befunde von Autograph und Erstdruck keinesfalls als authentisch gelten kann. In Takt 61 ersetzte Beethoven die Note *b'* zu Taktbeginn nachträglich durch eine Achtelpause. Diese Version wurde danach auch in die Erstausgabe übernommen, während die zwischen dem Notentext und den Korrekturphasen erstellte Abschrift von Erzherzog Rudolph noch die ursprüngliche Lesart mit *b'* bietet. Die auffällige Änderung Beethovens im Autograph sowie die noch deutlich erkennbare Plattenkorrektur in der Erstausgabe erweisen jedoch zweifelsfrei die Achtelpause als endgültige Entscheidung des Komponisten.

Im zweiten Satz der Sonate Op. 109 hatte Beethoven die unteren Oktavtöne von der dritten Zählzeit in Takt 68 bis zur letzten Note in Takt 69 nachträglich getilgt, indem er die vier im Autograph ursprünglich notierten Oktavziffern (8) wieder ausstrich. Diese Oktavverdopplungen fehlten dann folgerichtig sowohl in der von Beethoven überprüften Abschrift als auch in

den Frühdrucken: Einige moderne Ausgaben allerdings ergänzen sie wieder (in Analogie zu den Vortakten) und begründen dies durch die vermeintlichen Tastaturgrenzen der Klaviere Beethovens. Da dieser aber bereits in Op. 101 mit aller Emphase das *Kontra-E* verwendet hat, ist davon auszugehen, dass bei jener Ausdünnung des Basses keine Beschränkungen des Klaviaturumfangs, sondern allein musikalische Gründe ausschlaggebend waren, welche in der Tat durch das gleichzeitige *diminuendo* gerechtfertigt werden. In der vorliegenden Ausgabe wurde deshalb auf eine Ergänzung der Unteroktavtöne verzichtet.

Wegen des geringeren Tonumfangs der englischen Klaviere in der Höhe waren in der Londoner Erstausgabe der *Hammerklavier-Sonate* die das *c'''* überschreitenden Passagen abgeändert worden. Zwar spielen solche Konzessionen an die Klaviaturgrenzen auf dem modernen Klavier keine Rolle mehr, sind aber im Zusammenhang mit der historischen Aufführungspraxis von Interesse; daher wurden sie als Fußnoten in den Notentext dieser Ausgabe mit aufgenommen.

Im Hinblick auf redaktionelle Details wurden sämtliche Handschriften und Frühdrucke der Sonaten dieses Bandes verglichen. Gelegentliche Hinzufügungen des Herausgebers sind im Notentext durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Ungewisse Zusätze aus Nebenquellen stehen in runden Klammern und werden zusätzlich in den Einzelanmerkungen kommentiert. Plausible Ergänzungen aus Abschriften und Frühdrucken sind im Notentext nicht eigens gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen erwähnt.

Weitere Erläuterungen zu den Sonaten des dritten Bandes, kritische Anmerkungen zur Quellenlage und Quellenbewertung sowie die Einzelanmerkungen finden sich im gesonderten Kommentarband.

Peter Hauschild

¹ Brief Beethovens an seinen Schüler Ferdinand Ries in London vom 19. März 1819, in: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 4 (1817–1822), hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1295, S. 262.

² Die Komposition dieser Fuge hat Beethoven viel Mühe bereitet. Hierzu sowie zu der Abfolge von drei Fassungen in den Autographen und der Quellenlage insgesamt: Hans-Werner Küthen, *Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110*, in: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien dargebracht zu seinem 80. Geburtstag*, hg. von Martin Staehelin, S. 49–68.

³ Michael Ladenburger, *Das Autograph von Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90*, in: *Ludwig van Beethoven. Klaviersonate e-Moll op. 90. Autograph*, Faksimile-Ausgabe (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 63), hg. von Michael Ladenburger, Berlin 1993, S. 35–46.

PREFACE

The present third volume of Ludwig van Beethoven's piano sonatas contains the opus numbers 78, 79 and 81a written in 1809/10, the separate Opus 90 (1814) and the five late piano sonatas Opus 101 (1814/15), Opus 106 (1817–1819), Opus 109 (1820), Opus 110 (1821) and Opus 111 (1821/22).

In the four-year break between sonatas Op. 57 and Op. 78 and the three-year interruption after Op. 81a, Beethoven shifted his creative focus to concentrate primarily on the 'grand' and 'public' genres of the symphony, concerto and opera. The years 1804–1809 saw the creation of the symphonies Nos. 4–6, the piano concertos No. 4 and No. 5, the Violin Concerto and the two first versions of the opera *Leonore*. During the second 'piano-sonata break' between Op. 81a and Op. 90 Beethoven composed the symphonies No. 7 and No. 8 (1811/12) and the third version of *Leonore*, now titled *Fidelio*. But there was also an extended interruption in symphonic output beginning with the completion of the Symphony No. 8 and lasting until 1822.

The year 1815 had brought the end of the Napoleonic era with its attendant wars of liberation and Beethoven's greatest triumphs in the concerts given on the occasion of the Vienna Congress. Likewise, the beginning of restoration-period disillusionment ushered in years of crisis and seclusion brought on by personal and health problems. The composer's hearing disorder meant that he never appeared in public as a pianist after 1814 and in connection with Op. 106 he confesses: 'the sonata was written in stressful circumstances as it is difficult having to compose for your bread and butter, and that is but how far I have come'.¹ In this difficult period Archduke Rudolph, Beethoven's patron, friend and student, was a faithful companion and the composer dedicated a number of his later works to him: the Sonata Op. 81a *Les Adieux* (on the occasion of Rudolph's wartime departure in 1809), the Sonata Op. 106 with its original header text *Vivat Rudolphus*, the Sonata Op. 111 and the *Missa solemnis* Op. 123.

In Op. 78 Beethoven returned to the chamber music origins of the piano sonata (see the Preface to Volume 1) while once again adopting a two-movement form as he was also to do later in Op. 90 and Op. 111. The sonatas Op. 79, 81a and 109 return, however, to the 'standardised' three-movement design while Op. 101, 106 and 110 reveal the four-movement macro forms with which Beethoven had begun his piano sonata oeuvre as if in anticipation of the symphony. These late four-movement sonatas may also be seen in connection with his current symphonic plans. Beethoven's first sketches for his Symphony No. 9 date from 1818/19 while he was still working on the Sonata Op. 106 though the main work on the Symphony did not begin until 1822, after completion of the *Missa solemnis* (1819–1821). In a departure from the early works, the later four-movement sonatas – and subsequently the Symphony No. 9 – reverse the order of the central movements (slow movement and scherzo, or its substitutes) as had already been the case in the Sonata Op. 26 (see the Preface to Volume 2).

Formal concentration and expansion are two characteristics of Beethoven's sonatas that, while already apparent in the early works, are taken to extremes in the late sonatas. Formal concentration is seen in the opening movements of the sonatas Op. 78, 79, 90, 101, 109 and Op. 110 where the individual movement sections are

tightly structured. In Op. 90, 101, 109 and 110 this concentration reaches the point where the repeat of the exposition is omitted as is even its reprise in Op. 101 and in the first movement of Op. 109 sonata form remains only faintly recognizable. This reduction in dimensions is at the same time coupled with an extreme compression of compositional structure along with motivic development and unrelenting transformation of the musical material as early as at the opening of the first movement. In addition, short movement openings in which the most important structural elements of the complete work are stated in a cell-like manner become common – most clearly in Op. 110. The same is true of the more extended introduction of Op. 81a which combines this cellular writing with the first unfolding of the motto-like text motive *Lebe wohl*. Motivic compression is, however, not only a feature of the tightly designed movements but also served Beethoven in the construction of expansive structures while maintaining an economy of musical substance. The Sonata Op. 101 represents a fine example of the most extreme strictness maintained from the first movement through to the finale while exceeding the dimensions of all previous movements with a comparable intensity of concentration in compositional structure.

Symphonic formal expansion features in Op. 111, but above all, in the *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* Op. 106. The pianistically demanding artistry of Beethoven's late sonatas culminates here in his striving to achieve timbral wealth of orchestral dimensions combined with the greatest complexity in the setting and a growth in the individual movements to enormous dimensions. The mysterious *Adagio sostenuto* even exceeds the length of the *Adagio* in the Symphony No. 9. Op. 106 begins in a manner comparable to that of Op. 81a with a short textual motto (*Vivat Rudolphus*) but now in broadly spaced *fortissimo* chords reminiscent of an orchestral *tutti*. In contrast, the *Maestoso* opening of Op. 111 is developed to a full slow introduction (as in the symphonies Nos. 1, 2, 4 and 7). Here Beethoven returns to the French overture tradition with its sharply dotted rhythms previously seen in the *Grave* introduction of the early C minor Sonata Op. 13.

The ever greater integration of polyphonic writing in the motivic development finally leads to the inclusion of the fugue into the sonata. The regular sonata form of the last movement in Op. 101 has a 100-bar-long fugue as its development section. The *Allegro risoluto* Finale of Op. 106 with its *Largo-Allegro* introduction consists of a three-voice fugue that exceeds all prior yardsticks with its expansive theme, astonishing wealth of contrapuntal artistry and 385-bar length. The pitches of the D major counter theme (*sempre dolce, cantabile*) are the same as those of the soprano in the *Benedictus* of the *Missa solemnis* on the words *in nomine Domini*. The counter theme arouses expectations of a double fugue but is not able to hold its own against the all-powerful main subject which remains alone until the renunciation of polyphony in its concluding reduction to unisons and chords in *fortissimo*. The tragedy written into the music here results from the contrast of polyphony and homophony. Polyphony is no longer an aim in itself as it is with Bach but rather repeatedly attempts to flow into homophony. The opening movement of Op. 111 also demonstrates this with its 'Cyclopean' unison principal motive. Though it has the garb of a fugue subject

it refuses to build a fugue as the sonata form progresses. In contrast to Op. 101 and Op. 106, the fugue of the multi-sectional Finale in the A-flat major Sonata Op. 110 reveals a distinct vocal nature.² But even its subject, formed from the motivic concentrate of the sonata's beginning, can only reach its final 'apotheosis' as a descant in homophonic style.

The heightened historical awareness of late Beethoven can also be seen in the *Adagio ma non troppo* preceding the fugue in Op. 110 when a *Recitativo* appears again for the first time since Op. 31 No. 2. The *Klager Gesang* (*Arioso dolente*) which is repeated in the middle of the fugue and the theme of which recalls the aria *Es ist vollbracht* from Bach's *Johannes-Passion*, presumably stems from even older *lamento* models. The multi-sectional nature and *attacca* transitions between the individual movements recall fantasy sonatas such as Op. 27 No. 1. In Op. 110 – and previously in the first movement of the Sonata Op. 109 – however they represent special testimony to the sovereign mastery and creative freedom in Beethoven's late works.

Having for the last time completed a sonata with a traditional 'last-dance' rondo in Op. 79 and, in Op. 90, created a unique combination of a slow movement and a typical finale rondo form, Beethoven reached a perfect synthesis of a slow movement and a finale in the variation movements of Op. 109 and Op. 111. In both works an insistent, simple melodic theme becomes a contemplative symbol, a meditative answer to all the drama of the discursive sonata. In Op. 109 this is achieved with the changing performance and tempo indications of 'character variation' technique. The related final theme of Op. 111 opens a varied figurative exploration of its 9/16 triple time by means of a progressively dovetailed 'minimisation' of rhythmic values through to sublimated garlands of trills. There is only a two-bar break here at which point the highest descant and deepest bass notes, lacking a linking middle voice, drift apart to the boundaries of the tonal range.

Beethoven's autograph manuscripts for all the sonatas of the present edition are extant with the exception of Op. 106 and the second and third movements of Op. 81a. These do not, however, document in many cases the final version of the works as Beethoven continued to work on details during the printing process. Thus, all copies and early editions had to be consulted for the present new edition. The fact, that Beethoven offered the sonatas, with the exception of Op. 90 and Op. 101 which appeared in an edition of Steiner & Comp. in Vienna, to other publishers, set another problem. He had to prepare several editions of one and the same work but didn't achieve total agreement in their musical text. Opus numbers 78, 79 and 81a appeared not only in a first edition from Breitkopf & Härtel in Leipzig but also in first editions from Clementi in London and Artaria in Vienna. Sonata Op. 106 was published by Steiner in Vienna in September 1819 and in London in the following December. In the process the four movements were divided into two volumes presumably for commercial reasons: movements 1–3 in the first and the fugue complete with introduction in the second volume. In the process the two middle movements changed position with the slow movement in second and the Scherzo in third position.

The last three sonatas were purchased for publication by the publishing house Adolph Martin Schlesinger in Berlin and his son Moritz in Paris. Unsatisfied with their editions, Beethoven had improved editions – but only of Op. 110 and Op. 111 – published by Cappi &

Diabelli and by Johann Cappi in Vienna and once again by Clementi & Co. in London. In addition to corrections, these editions included details from the autographs that had previously been overlooked. At the same time they contain readings about which it remains unclear whether they stem from Beethoven himself or intervention from foreign hands. The engraver's copies for the Vienna and London first editions are no longer extant and the authenticity of such deviations can no longer be established. The present edition generally includes both versions in such cases which cannot be decided with the variants either as a footnote or in an *ossia* system.

Probably the most spectacular divergence between the sources is found in bar 103 of the final movement of Op. 110. At this point in all the extant manuscripts the progression of thirds begun in the preceding bar is carried on by the upper and middle voices in the first half of the bar. In contrast, the middle voice in all printed editions jumps to the dotted crotchet *f* which leads to an aural strengthening of the simultaneous bass octave analogue bar 102 at the cost, however, of the profile of the *stretto* entry of the theme's head. A mere engraver's error can be ruled out here. If the change stems from Beethoven he must have added it to the lost engraver's copy or to the list of corrections which has also been lost. Even if it is a matter of intervention by a foreign hand, it seems then curious that Beethoven did not notice it himself during the preparation of the improved editions (Vienna and London first editions) though this cannot be entirely ruled out. As it is not possible to prove the authenticity of the change, the present edition reproduces both versions. The version of the printed editions, that continues into later nineteenth century editions, appears as an *ossia* system.

By contrast, in the case of Op. 111, at least the engraver's copy of the Paris first edition has survived. This source is a copyist's manuscript corrected by Beethoven that gives more precise information in several textual questions, e.g. in bar 134 of the second movement where the unclear accidentals of the autograph are clarified. Accordingly, the penultimate note of the lower system should be read as *f* and not as *f sharp*. In the autograph Beethoven used a natural sign to reverse the alteration of the notes *F* and *f* to *F sharp* and *f sharp* affixed at the beginning of the bar only on the third-last note (*F sharp*), not, however, on the following *f sharp* in the small octave. Even according to Beethoven's use of accidentals the pitch of the *f sharp* or *f* in the small octave was no longer clear. Not until the addition of a second natural sign before the *f sharp* in the corrections of the engraver's copy were all doubts resolved. The present new edition thus replaces the *f sharp* of numerous editions with *f*.

The sonatas Op. 90 and Op. 109 also reveal a number of departures from the traditional musical text. In Op. 90 they derive from new investigations of the sources, above all of the autograph.³ Though this served directly as the engraver's copy for the first edition not even four known proofreadings were able to eliminate all errors or transmit Beethoven's late changes. In such cases the autograph becomes an indispensable aid in the decision making at critical points.

In the opening movement of Op. 90, for example, Beethoven made an abbreviated outline of the reprise which is identical with the opening of the movement. He was satisfied with a brief sketch of the upper voice with a *come sopra* marking below. This led the engraver to engrave the whole passage according to bar 1ff. In the process, however, he overlooked a variant entered in the

lower system of bar 164 by Beethoven. This oversight would seem to have gone unnoticed during the corrections as less attention was apparently devoted to the repeated sections. The autograph makes it possible to reconstruct Beethoven's intended change. In bar 127 the first edition has a *b'* as the sixth note in the upper system while the autograph has an *e''*. As Beethoven had already corrected the second note of the same bar it can be assumed that he would have done the same, as necessary, with the sixth note. But as this is neither the case here nor is a correction to the plates noticeable in the divergent version of the first edition the reading of the autograph must be considered correct. At other points the text of the autograph confirms the reading of the first edition against later alignments and simplifications. Both the autograph and the first edition have only a *b''* in the right hand at the beginning of bar 196 of the first movement. Not until the 1826 Haslinger edition was the upper octave *b'''* added here analogue to the following octave chords. This addition can not be considered authentic based on the concurring findings of the autograph and first edition. In bar 61 Beethoven later replaced the note *b'* at the beginning of the bar with a quaver rest. This version was subsequently included in the first edition. Only Archduke Rudolph's copy made between the engraving and the correction phase still contains the original reading with the *b'*. Beethoven's noticeable improvement in the autograph and the even more clearly recognizable correction to the plates in the first edition, however, make an unequivocal case for the quaver rest as the composer's final decision.

In the second movement of Op. 109 Beethoven had subsequently cut the lower octave notes from the third beat of bar 68 through to the last note in bar 69 by erasing the four octave (*8*) markings originally found in the autograph. Correspondingly, both the copy checked by Beethoven and the early printed editions correctly omit the octave doublings. Many modern editions have, however, supplemented the octaves in line with the preceding bars with reference to the compass of Beethoven's pianos. But Beethoven had already made use of the *contra-E* in Op. 101 with great emphasis and it can be assumed that the thinning out of the bass here was not the result of limitations to the keyboard's range but

rather of musical considerations which, in fact, is also justified by the simultaneous *diminuendo*. The present edition thus refrains from adding the notes of the lower octave.

The limited upper range of English pianos was the reason for the changes to passages that exceeded *c'''* in the London first edition of the *Hammerklavier Sonata*. While such concessions to the compass of the piano no longer play a role on the modern piano they are interesting in terms of historical performance practice and have been included in the text of the present edition.

All manuscripts and early printed editions of the sonatas in this volume were consulted in respect of editorial details. Occasional editorial additions to the musical text are indicated by square brackets. Uncertain additions from subsidiary sources appear in round brackets and are also commented upon in the Detailed Notes. Plausible additions from copies and early prints are not expressly marked in the musical text but are mentioned in the Critical Commentary.

Further discussion of the sonatas in Volume Three along with critical notes on the sources and the Detailed Notes are to be found in the separate Commentary.

Peter Hauschild
(Translation Brian Long)

¹ Letter from Beethoven to his student Ferdinand Ries in London of 19 March 1819, in: Ludwig van Beethoven *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Vol. 4 (1817–1822), ed. by Sieghard Brandenburg, Munich 1996, No. 1295, p. 262.

² The composition of this fugue cost Beethoven great effort. On this point and on the succession of the three versions in the autographs and the sources in general: Hans-Werner Küthen, 'Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110', in: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien dargebracht zu seinem 80. Geburtstag*, ed. by Martin Staehelin, pp. 49–68.

³ Michael Ladenburger, 'Das Autograph von Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90', in: *Ludwig van Beethoven, Klaviersonate e-Moll op. 90. Autograph*, Facsimile edition (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 63), ed. by Michael Ladenburger, Berlin 1993, pp. 35–46.

PRÉFACE

Ce troisième volume des sonates pour piano de Ludwig van Beethoven contient les œuvres des opus 78, 79 et 81a composées en 1809–10, l'unique œuvre de l'opus 90 (1814) ainsi que les cinq dernières sonates opus 101 (1814–15), 106 (1817–1819), 109 (1820), 110 (1821) et 111 (1821–22).

Au cours de la pause de quatre ans qui sépare l'op. 57 de l'op. 78, ainsi que de celle de trois ans qui succède à l'op. 81a, Beethoven infléchit son effort créateur en mettant l'accent sur les «grands» genres de «caractère public» reconnus à la symphonie, au concerto et à l'opéra. Les symphonies n° 4, 5 et 6, les concertos pour piano n° 4 et 5, le concerto pour violon et les deux premières versions de l'opéra *Leonore* furent composés entre 1804 et 1809. Les *Septième* et *Huitième Symphonies* (1811–12) et la troisième version de *Leonore* portant désormais le titre de *Fidelio* s'inscrivent au cours de la deuxième «pause en sonate pour piano» qui sépare l'op. 81a et l'op. 90. Mais on constate également une plus longue interruption dans le domaine symphonique après la *Huitième*, jusqu'en 1822.

Si Beethoven, dans ses concerts de 1815 donnés à l'occasion du Congrès de Vienne, avait encore pu jouir du plus grand triomphe au terme de l'ère napoléonienne et des guerres de libération, les désillusions qui accompagnèrent le début de la période de la Restauration furent synonymes, sur le plan personnel et physiologique, d'années de crise et de solitude. En raison de ses troubles auditifs, il se produisit en 1814 pour la dernière fois en public en tant que pianiste. Et il reconnaissait à propos de l'op. 106: *la Sonate a été écrite dans une situation de pénible nécessité, car il est difficile d'écrire quasiment pour gagner son pain, et j'en suis seulement arrivé à cette extrémité.*¹ Durant cette période délicate, l'archiduc Rodolphe fut un fidèle compagnon, à la fois mécène, ami et élève de Beethoven. Le compositeur lui dédia plusieurs de ses dernières œuvres: la Sonate op. 81a *Les Adieux* (à l'occasion du départ de Rodolphe lié à la guerre en 1809), la Sonate op. 106 pourvue du motif de tête portant à l'origine le texte *Vivat Rudolphus*, la Sonate op. 111 et la *Missa solemnis* op. 123.

Avec l'op. 78, Beethoven renoue surtout une nouvelle fois avec les origines chambristes de la sonate pour piano (cf. le préface du Volume 1) et revient en même temps, comme plus tard à nouveau dans l'op. 90 et l'op. 111, à la forme en deux mouvements. La forme «standardisée» en trois mouvements se retrouve dans les sonates op. 79, 81a et 109, alors que les op. 101, 106 et 110 cultivent la grande forme en quatre mouvements, par laquelle Beethoven avait quasiment inauguré son corpus des sonates pour piano en tant qu'anticipation de la symphonie. Elle devait désormais être également mise en regard avec ses nouveaux projets symphoniques. Tout en travaillant à l'op. 106, il esquissa en 1818–19 les premières esquisses de la *Neuvième Symphonie*, bien que le travail conséquent sur cette œuvre ait seulement commencé en 1822, après que la *Missa solemnis* eut été terminée (1819–1821). S'écartant du schéma des premières œuvres, les mouvements médians (mouvement lent, scherzo et son équivalent) des sonates en quatre mouvements – c'est également le cas de la *Neuvième Symphonie* – changent de place, comme c'était déjà le cas dans la Sonate op. 26 (cf. à ce sujet le préface du Volume II).

Deux tendances de la création beethovénienne pour la sonate qui s'étaient déjà inscrites dans l'œuvre de

jeunesse sont portées à l'extrême dans les dernières sonates: la concentration et l'expansion formelle.

Les mouvements initiaux des Sonates op. 78, 79, 90, 101, 109 et 110 dénotent une concentration formelle. D'une part les sections des mouvements en particulier sont répartis de manière concise; en outre, la contre-exposition est manquante dans les op. 90, 101, 109 et 110, et même la réexposition dans l'op. 101. Dans le premier mouvement de l'op. 109, la forme sonate n'est plus reconnaissable que sous une forme rudimentaire. D'autre part, une compression extrême de la structure formelle va de pair avec cette réduction des dimensions. Dès le début du mouvement initial, ces œuvres mettent en relief un travail motivique et des transformations continues du matériau musical. En outre, on trouve des débuts de mouvements courts – c'est le cas le plus marquant dans l'op. 110 – dans lesquels les éléments constitutifs essentiels de l'œuvre entière sont présentés sous la forme d'une cellule mère. On rencontre la même chose dans l'introduction plus longue de l'op. 81a qui lie ceci à un traitement du motif de *Lebe wohl* rehaussé d'un épigraphe. Mais la compression des motifs ne caractérise pas seulement la concision des mouvements; Beethoven l'utilise bien plus pour l'édification de structures élargies, alors que s'observe parallèlement une économie touchant la substance musicale. La Sonate op. 101 offre un exemple franchement démonstratif de développement d'une extrême concentration du premier mouvement jusqu'au finale; ce dernier surpasse en étendue tous les mouvements précédents en faisant preuve d'une concentration structurelle intensive comparable.

On trouvera alors l'expansion formelle de nature symphonique dans l'op. 111, mais avant tout dans la *Grande Sonate pour Hammerklavier* op. 106. L'art du clavier hautement ambitieux sur le plan pianistique des dernières sonates de Beethoven culmine ici dans l'aspiration vers la plénitude sonore orchestrale, combinée avec la plus extrême complexité structurelle et un accroissement de chaque mouvement vers des proportions colossales. Ainsi, l'insondable *Adagio sostenuto* surpasse même en longueur l'*Adagio* de la *Neuvième Symphonie*. Comparable à l'op. 81a, l'op. 106 commence par un court épigraphe, à l'origine également sous forme de texte (*Vivat Rudolphus*), mais ici avec des accords *fortissimo* pleinement plaqués à la manière d'un tutti orchestral. Par contre, dans l'op. 111, le *Maestoso* initial (comme dans les symphonies n° 1, 2, 4 et 7) est élaboré en une ample introduction lente. En usant d'une rythmique fortement pointée, Beethoven remonte à la tradition de l'ouverture à la française, comme il l'avait déjà fait dans l'introduction *Grave* de la sonate de jeunesse en do mineur op. 13.

L'intégration accrue de l'écriture polyphonique dans le travail motivique eut pour conséquence ultime l'intégration de la fugue dans la sonate: dans l'op. 101, le mouvement final agencé comme une forme sonate régulière comporte une longue fugue de 100 mesures en tant que section de développement; il atteint son objectif dans la réexposition. Dans l'op. 106, le finale (*Allegro risoluto*) introduit par un *Largo-Allegro*, consiste en une fugue à trois voix qui brise toutes les normes établies par son thème en expansion, par une opulence étonnante dans l'ingéniosité contrapuntique et par son volume de 385 mesures. Le second thème (*sempre dolce e cantabile*), introduit en ré majeur, ressemble dans son profil sonore à la partie de soprano du *Benedictus* de la *Missa solemnis*

sur les paroles *in nomine Domini*. La progression vers la double fugue se fait pressentir, même s'il ne semble pas être en mesure de lutter face au thème principal surpuissant, si bien que celui-ci demeure refoulé sur lui-même jusqu'à l'abandon de la polyphonie dans sa réduction définitive en unissons et en accords *fortissimo*. Le tragique ici «composé» résulte du contraste entre la polyphonie et l'homophonie. Ainsi, la polyphonie ne peut plus se suffire à elle-même comme chez Bach, elle est toujours plus confinée à déboucher sur l'homophonie. Le mouvement initial de l'op. 111, avec son motif principal «cyclopéen» à l'unisson, le démontre également. Celui-ci a certes la constitution d'un thème de fugue, mais dans le cadre de la forme sonate, il n'est pas en état d'engendrer une fugue. À l'opposé de l'op. 101 et de l'op. 106, la fugue du finale à plusieurs parties de la Sonate en la bémol majeur op. 110 dévoile une empreinte vocale prononcée.² Mais son thème, formé d'un concentré motivique du début de la sonate, ne peut également trouver son «apothéose» finale qu'en tant que *superius* au sein de l'écriture homophonique.

La conscience historique aiguë de Beethoven des dernières années se découvre plus avant dans l'op. 110, dans l'*Adagio ma non troppo* lié à la fugue. Pour la première fois depuis l'op. 31 n° 2, on rencontre à nouveau un *Recitativo*. Le *Klagender Gesang (Arioso dolente)* répété au milieu de la fugue, dont le thème rappelle l'aria *Es ist vollbracht* de la *Passion selon Saint-Jean* de Bach, remonte bien à des types de lamenti encore plus anciens. Mais la structure à plusieurs parties et les transitions *attacca* entre les mouvements séparés rappelant les sonates-fantaisies telles que l'op. 27 n° 1 sont présentes dans l'op. 110 et déjà avant, dans le premier mouvement de la sonate op. 109; elles donnent cependant une preuve particulière de la maîtrise souveraine et de la liberté créatrice de l'œuvre tardive de Beethoven.

Après avoir conclu pour la dernière fois dans l'op. 79 une sonate par un rondo au caractère dansant traditionnel et avoir uni de manière unique dans l'op. 90 un mouvement lent à une forme rondo typique pour un finale, Beethoven parvint finalement dans les mouvements à variations de l'op. 109 et de l'op. 111 à une synthèse accomplie entre mouvement lent et finale. Dans les deux œuvres, un thème mélodique sobre et pénétrant se mue en calme messager, en une réponse intériorisée à toute la dramatique de l'art discursif de la sonate. Dans l'op. 109, ceci s'accomplit par la technique de la «variation à caractère», dans l'alternance des indications de tempo et de nuances. Le thème apparenté du finale de l'op. 111 inaugure une mise en valeur figurative différenciée de sa mesure en triples croches (9/16) par le moyen d'une «minimalisation» échelonnée de manière progressive des valeurs rythmiques jusqu'aux successions sublimes de trilles: ceci ne cesse durant deux mesures qu'une seule et unique fois, là où le *superius* et les notes de basse les plus profondes se séparent jusqu'aux confins du volume sonore.

À l'exception de l'op. 106 ainsi que des deuxième et troisième mouvements de l'op. 81a, les autographes de Beethoven sont conservés pour toutes les sonates figurant dans ce volume. Mais dans de nombreux cas, ils ne fournissent pas une documentation sur l'état définitif des œuvres, Beethoven ayant encore travaillé dans le détail durant la phase de l'impression. À cet effet, toutes les copies et les premières impressions ont été prises en compte dans cette nouvelle édition. Un autre problème est le fait qu'outre la parution des sonates op. 90 et op. 101 parues à Vienne chez Steiner & Comp., Beethoven proposa à d'autres éditeurs d'imprimer les œuvres et

prépara ceci en conséquence sans obtenir cependant l'unanimité. Ainsi, face aux premières impressions réalisées par Breitkopf & Härtel à Leipzig pour les op. 78, 79 et 81a, de premières éditions parurent également chez Clementi à Londres et chez Artaria à Vienne. La Sonate op. 106 publiée à Vienne en septembre 1819 par Steiner fut également imprimée peu de temps plus tard en décembre, à Londres; à cette occasion, et pour des raisons commerciales, les quatre mouvements furent répartis sur deux cahiers: les mouvements 1 à 3 dans le premier, la fugue accompagnée de l'introduction dans le deuxième. Dans cet élan, le déplacement des deux mouvements centraux – le mouvement lent et le scherzo occupant respectivement les deuxième et troisième positions – fut également réalisé.

Les trois dernières sonates furent acquises par la maison d'édition Adolph Martin Schlesinger à Berlin et son fils Maurice à Paris. Mécontent du travail d'impression, Beethoven suscita de meilleures éditions chez Cappi & Diabelli, chez Johann Cappi à Vienne ainsi que de nouveau – seulement néanmoins pour l'op. 110 et l'op. 111 – chez Clementi & Co. à Londres. Dans ces éditions, outre les corrections, des détails issus des autographes disparurent qui avaient été auparavant négligés. Mais ils révèlent également des versions permettant difficilement de savoir s'ils remontent à Beethoven même ou à l'intervention d'un tiers. Les modèles de gravure pour les premières éditions viennoises et londoniennes n'ayant pas été conservées, l'authenticité de telles divergences ne peut plus être établie. Dans de tels cas impossibles à arbitrer, les deux versions ont été fournies dans la présente édition, la variante apparaissant soit en note soit sur un système ossia.

On trouvera la divergence la plus spectaculaire entre les sources à la mesure 103 de la mesure finale de l'op. 110. Là, dans tous les manuscrits conservés, le cheminement de tierce amorcé à la mesure précédente par les parties supérieure et intermédiaire est poursuivi dans la première moitié de la mesure. Par contre, dans toutes les versions imprimées, la partie intermédiaire saute vers une note pointée *fa*, moyen par lequel, de la même manière qu'à la mesure 102, un renforcement de l'octave de basse simultanée est obtenu – il est vrai au détriment de la découpe de la rentrée étroitement menée de la tête du thème. Une pure négligence dans la gravure n'est pas à exclure ici. Si la modification remonte à Beethoven, il doit l'avoir insérée dans le modèle de gravure aujourd'hui perdu ou dans les listes de corrections également perdues. Mais s'il s'agit de l'intervention d'une main étrangère, il paraît néanmoins étonnant que Beethoven ne l'ait pas lui-même remarquée lors de la préparation des éditions améliorées (premières éditions à Vienne et Londres). Par ailleurs, ceci n'est pas totalement à exclure. Aucune preuve définitive de l'authenticité de la modification ne pouvant par conséquent être apportée, les deux versions sont restituées dans la présente édition. La variante de l'impression qui est encore transmise dans des éditions de la fin du XIXe siècle apparaît sur un système ossia.

Par contre, dans l'op. 111, le modèle de gravure destiné à la première édition parisienne est tout au moins conservé. Il s'agit là du travail d'un copiste corrigé par Beethoven lui-même et qui donne des éclaircissements plus détaillés quant à quelques questions concernant le texte, ainsi par ex. à la mesure 134 du deuxième mouvement où se trouve précisée la position peu claire des altérations dans l'autographe. En conséquence, l'avant-dernière note du système inférieur ne doit pas être lue comme un *fa dièse* mais comme un *fa*; dans l'autographe, Beethoven avait seulement annulé l'altération fixée en

début de mesure des notes *fa* vers *fa dièse* par un signe de résolution devant la troisième note avant la fin (*Fa dièse*), mais pas cependant pour le *fa dièse* suivant à la petite octave. Même si l'on s'en tient à l'usage fait par Beethoven des altérations, la hauteur du *fa dièse* et du *fa* à la petite octave n'était plus claire; c'est seulement par l'ajout d'un deuxième bécarre devant le *fa dièse* dans la couche de correction du modèle de gravure que tous les doutes sont écartés. La présente édition remplace ainsi le *fa dièse* usuel dans de nombreuses éditions par un *fa*.

Dans les sonates op. 90 et 109, il en résulta également quelques décalages par rapport au texte musical connu sous sa forme habituelle. Dans l'op. 90, ils reposent sur de nouvelles investigations dans les sources, notamment dans l'autographe.³ Celui-ci sert bien directement de modèle de gravure pour la première édition mais même les quatre étapes de correction enregistrées ne purent éliminer toutes les fautes et intervenir dans toutes les modifications exécutées après coup par Beethoven. Ainsi, dans les passages critiques, l'autographe revêt une indispensable valeur d'arbitrage.

Dans le premier mouvement de l'op. 90, par ex., Beethoven avait noté sous une forme abrégée le début de la reprise identique au début du mouvement. Il se contenta d'esquisser rapidement la partie supérieure, et d'indiquer au-dessous *come sopra*. Ceci conduisit le graveur à réaliser le passage d'après la mesure 154. Ce faisant, il négligea cependant une variante introduite par Beethoven lui-même dans le système inférieur de la mesure 164. Cette négligence ne semble plus avoir été remarquée lors des corrections, du fait qu'on accorda manifestement moins d'attention aux passages de répétition. La modification voulue par Beethoven se rétablit de nouveau sur la base de l'autographe. A la mesure 127, la première édition indique *si'* à la sixième note du système supérieur, l'autographe par contre *mi''*. Beethoven ayant déjà corrigé la deuxième note de la même mesure, on peut en conclure qu'il l'aurait fait également pour la sixième note si le besoin s'en était fait sentir. Mais comme ceci n'est pas le cas, pas plus qu'une correction de plaque est reconnaissable dans la version divergente de la première édition, la version de l'autographe doit être ici considérée comme la bonne. Dans d'autres passages, le texte de l'autographe confirme la version de la première édition face aux ajustements et aux uniformisations ultérieures. Ainsi, que ce soit dans l'autographe et dans la première édition, seul *si'''* figure à la main droite au début de la mesure 196 du premier mouvement. Seule l'édition Haslinger parue en 1826 complète ici l'octave supérieure *si'''*, de manière analogue aux attaques d'octaves qui suivent. Mais sur la base de l'état concordant de l'autographe et de la première édition, cet ajout ne peut être considéré comme authentique. A la mesure 61, Beethoven remplaça après coup la note *si'* au début de la mesure par un demi-soupir. Cette version fut ensuite également reprise dans la première édition. La copie réalisée uniquement par l'archiduc Rodolphe entre la gravure et les phases de correction contient toujours la version originelle avec *si'*. L'amélioration singulière de Beethoven dans l'autographe et la correction de plaque nettement reconnaissable dans la première édition plaident cependant sans aucun doute pour le demi-soupir en tant que décision définitive du compositeur.

Dans l'op. 109, Beethoven avait annulé après coup dans le second mouvement les sonorités d'octave inférieures du troisième temps de la mesure 68 à la dernière note de la mesure 69 en biffant à nouveau les quatre chiffres d'octave (8) notés à l'origine dans l'autographe. Tant dans la copie contrôlée par Beethoven que dans les premières impressions les redoublements d'octaves manquent ici logiquement. De nombreuses éditions modernes ont, il est vrai, complété à nouveau les octaves en relation avec les dimensions du clavier des pianos de Beethoven conformément aux mesures précédentes. Mais Beethoven ayant déjà abondamment employé le *contre-mi* dans l'op. 101, on peut considérer que par cet amincissement de la basse aucune limitation de l'étendue du clavier n'a été déterminante mais bien plus une raison musicale, justifiée en effet par le *diminuendo* simultané. C'est pourquoi on a renoncé à compléter les sonorités de l'octave inférieure dans cette édition.

En raison du faible volume sonore des pianos anglais dans l'aigu, les passages dépassant le *do'''* dans la première édition londonienne de la *Sonate Hammerklavier* ont été modifiés. Certes de telles concessions faites aux limites du clavier ne jouent plus aucun rôle sur le piano moderne mais elles sont intéressantes dans le cours de la pratique d'exécution historique. C'est la raison pour laquelle elles ont été incorporées dans le texte musical de cette édition.

Concernant les détails rédactionnels, la totalité des manuscrits et premières impressions des sonates figurant dans ce volume a fait l'objet d'une étude comparée. Les ajouts occasionnels de l'éditeur sont rendus reconnaissables dans le texte musical par des crochets. Les ajouts incertains issus de sources secondaires figurent entre parenthèses et sont commentés de plus dans les Notes détaillées. Les compléments plausibles issus de copies et de premières impressions ne sont pas caractérisés spécialement dans le texte musical mais évoqués dans les Notes détaillées.

D'autres commentaires sur les sonates du troisième volume, des notes critiques sur l'état et l'évaluation des sources, ainsi que les Notes détaillées figurent dans le volume de commentaire séparé.

Peter Hauschild
(Traduction Pascal Huynh)

¹ Lettre de Beethoven à son élève Ferdinand Ries à Londres du 19 mars 1819, dans: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel, Gesamtausgabe*, Vol. 4 (1817-1822), éd. Sieghard Brandenburg, Munich 1996, N° 1295, p. 262.

² La composition de cette fugue a cause beaucoup de peine à Beethoven. A ce sujet et sur la place des trois versions dans les autographes et dans l'état d'ensemble des sources: Hans-Werner Küthen, *Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110*, dans: *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien dargebracht zu seinem 80. Geburtstag*, éd. Martin Staehelin, pp. 49-68.

³ Michael Ladenburger, *Das Autograph von Beethovens Klaviersonate e-Moll op. 90*, dans: *Ludwig van Beethoven. Klaviersonate e-Moll op. 90. Autograph*. Edition en fac-simile (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 63), éd. Michael Ladenburger, Berlin, 1993, pp. 35-46.

INHALT / CONTENTS / CONTENU

Vorwort	III
Preface	VI
Préface	IX
Facsimilia	13, 43, 153

Op. 78 (Fingersatz: Hans Kann)
Adagio cantabile

Op. 79 (Fingersatz: Naoyuki Taneda)
Presto alla tedesca

Op. 81a (Fingersatz: Pavel Gililov)
Das Lebewohl (Les Adieux)
Adagio

Op. 90 (Fingersatz: Hans Kann)
Mit Lebhaftigkeit

Op. 101 (Fingersatz: Hans Kann)
**Etwas lebhaft und mit der
innigsten Empfindung**
Allegretto, ma non troppo

Op. 106 (Fingersatz: Alexander Jenner)
Allegro $\text{♩} = 138$

Op. 109 (Fingersatz: Hans Kann)
Vivace, ma non troppo

Op. 110 (Fingersatz: Hans Kann)
Moderato cantabile molto espressivo

Op. 111 (Fingersatz: Alexander Jenner)
Maestoso

SONATE

Opus 78

Fingersatz: Hans Kann

Adagio cantabile

Allegro ma non troppo

24

6

10

14

19

22

*) Autograph und Frühdrucke /
 Autograph and early prints /
 Autographe et impressions premières



Siehe Einzelanmerkungen / See Detailed Notes / Voir Notes Détaillées

25

1
3
5

f *f* *tr*

2
5

28

5 3 1 2 3 2 2 1 3 1 2 2 3 1

p dolce *f*

3 3 3 1 4 4 5 3 4

32

3 1 2 5 4 1 4 2 1 3 1 4 4 1

sf *p* *f* *sf* *p*

3 3 2 1 4 4 1

36

4

p *p*

3 3 2 1 3 4 4 1 3

38

45

p *cresc.*

1 2 4 3 3 3 2 1 2 3 4 2 1 2

41

tr 3 5 2 2 4 2 3 1 2

dim. *p* *pp*

1 2 5 3 2

44

f [*p*]

2 4 2 4 2 4 2 4 1 3 5

47

2 2 4 3 5 1 2 3 5

2 4

50

1 3 5

cresc.

5 1 5

53

3 3 5 3 4 5 3 21 4 2 3 2

ff dim. [p]

2 3 1 1 1 1 1 35 3 2 1 1 1

57

23 3 3 3

leggiermente

4 1 2 4 2 5 1 2

62

3 3 3 2 1 3 4

f